

## دراسة في البنية الشكلية والدلالية للزخارف الإيرانية الزرادشتية

عاطفة آلاده<sup>١</sup>، فهيمه زارع زاده<sup>٢\*</sup>

١. خريجته المراحله الماجستر في الفن الإسلامي، كلية الفن والعمارة، جامعة "تربیت مدرس"، طهران

٢. أستاذة مساعدة في فرع الفن والعمارة، جامعة "تربیت مدرس"، طهران

تاریخ القبول: ١٤٤٢/٤/١٣

تاریخ الوصول: ١٤٤٢/٣/٢٥

### الملخص

تداول في الفنون الزخرفية الأثرية الإيرانية، صنف من التطريز ما يسمى بالتطريز الزرادشتية؛ يعني به فن يضفي على فساتين النساء رسوماً متناسقة ومتاغمة من الناحية البصرية والجمالية، ليطرح على البال هنا التساؤل: ما هي البنية الشكلية والدلالية التي ابنت عليها الرسوم الزرادشتية المطرزة على فساتين النساء؛ والتي اعتبرت أبرز الأمارات الشفافية في آداب الستر آنذاك، وتكتلت دوراً حاماً وبازراً في حفظ هوية المرأة الزرادشتية واستمرارها طول التاريخ الإيراني الإسلامي؟ وعلى هذا الأساس، جاءت هذه المقالة بقصد فك الرمز عن شكل هذه الرسوم ودلائلها؛ إذ يقدم النظرُ في هذا المجال، صورة أبين وأوضح من مميزات هذه الرسوم الفنية العامة، وستعتبر نتائج البحث، مرجعاً موثقاً به في فهم التطريزات الزخرفية الإيرانية الأخرى، في مجال تصميم الأزياء. تشير النتائج بأنَّ هذه الرسوم كانت مستمدَّة من العناصر الطبيعية والنباتية والحيوانية التي تحظى في النظام العقديي-الثقافي في إيران القديم بقيم ودلائل رمزية كالخلود، البعث، النماء، التبيين، النشاط، الحيوانية، الحكمَة، العلم والبركة والخصوصية، وكانت النساء ترتِّن مختلف أجزاء فساتينهنَّ بها، حسب مدى قدسيتها ونظرًا إلى إيمانهنَّ بأنَّها تجسد رغباتهنَّ وأمانيهنَّ المثالية فعلاً، فيطرزُنَّها برسوم يتسع نطاقها لتجاوز الرسوم الواقعية إلى التحريدية، كما يعملن بعضها بخيوط من الحرير حسب أسلوب التطريز؛ ليزدَّخُنَّ روئناً وهماءً.

**الكلمات المفتاحية:** الرسم، التطريز الزرادشتية، الفستان، الدلالة والمضمون، النساء

### ١. المقدمة

يعتبر التطريز الزرادشتية الذي يعني به الفن السائد لزخرفة الفساتين في إيران القديم، صنف من أنواع التطريزات الإيرانية التي تعمل بالغرز على القماش، وهو عبارة عن رسم رسوم خاصة باستخدام الإبرة وأنواع الخيوط الملونة على شتى الأقمشة الحريرية والقطنية والكتانية. لا نعرف إلى متى يعود تاريخ هذا الفن؛ إذ لم يصل إلينا نموذج قدم من الفساتين المطرزة القديمة، يسمح لنا بكشف تاريخها؛ نظرًا لضعف الأقمشة مقابل العناصر الجوية والطبيعية؛ إلا أنَّ هناك شواهد تاريخية كالنقوش وأثار النحت على الأحجار الباقية من عصر الجاهليَّة، تدلُّ على رغبة الإيرانيَّات في التطريزات الدقيقَة؛ حيث

كتب المؤرخون: كانت هذه الرغبة شديدة؛ حيث أتت على فن النسج والتطريز لدى القوميات الأخرى من أوريا إلى الصين واليابان (اسفندياري، ۱۳۷۰ش: ۲۲۶). تعتبر مهارة الفتاة في هذا الفن جزءاً من الهدايا التي تحملها إلى بيت زوجها. يتم التطريز الزرادشتى، كغيره من التطريزات، على قطعة من القماش، بإبرة للغرز ورسم الرسوم، وخيوط من الحرير الطبيعي غير المغزول في أنواع من التطريزات الناتجة عن المزاوجة بين الغرز بأنحاء مختلفة كغرزة الفرع، غرزة الساتان، غرزة الحشو، غرزة السلسلة، غرزة النقطة، غرزة السراحة، التطريز بالأشرطة، غرزة العروة، والتطريز برسوم بريوار. إن هذه التطريزات قد أغفلتها الباحثون وأصحاب الرأي من الناحية الجمالية ومن ناحية مسار التطوير، نظراً لبساطتها وابتدايتها، وهذا ما يضعف ضرورة النظر والبحث فيها. ويقر أصحاب الرأي دوراً بارزاً للرسوم والزخارف المطرزة على الملابس؛ حيث يعتبرون تعريف الإنسان مستقلاً عن لباسه، تعريفاً ذهنياً فحسب، ولا يرون دور الرسالة التي تحملها الزخارف التي تبين الملابس، أقل شأناً من دور اللباس نفسه؛ بل يعتبرونها طريقة لهم أعمق لهدف الشخص من ارتدائه (غیرانیان، ۱۳۹۱ش: ۸).

في هذا الصدد ونظراً لنتائج الدراسات الميدانية، تبين أن الرسوم الزرادشتية، ولو أنها استمرت حتى بعد ظهور الإسلام، واستخدمت في الفنون الأخرى وخاصة في تصميم الأقمصة الإيرانية-الإسلامية، من ناحية الشكل والمضمون، نظراً لقيمتها البصرية والدلالية، ولكنها لم تستخدم لتطريز مظهر الأقمصة وذلك بنمط التطريزات السائدة في إيران القديم؛ بل لزخرفة فساتين النساء الزرادشتيات فحسب. وفعلاً، فإننا نجد أكثر الفساتين تطريزاً بهذه الرسوم، لدى النساء الزرادشتيات في مدينة يزد وضواحيها قبل مائة عام، حيث تحمل عليها آثار التطريزات والزخارف العائدة للعصور القديمة. فبدأتنا بعرض تفاصيل جملة عن هذه الفساتين وأجزاءها والزخارف المطرزة عليها بالبحث والتدقيق في الرسوم الزرادشتية ومختلف صورها، ثم قمنا باستخراج هذه الرسوم من الناحية الشكلية وتصنيفها في مجموعات، وأخيراً، عرضنا شحتتها الدلالية للتحليل. يحظى الإمام بشكال هذه الرسوم وفهمها العميق، بأهمية بالغة؛ حيث يؤدي إلى استخدامها بنمط صحيح وكرموز الثقافة الإيرانية، في مسار تطوير مجال تصميم الملابس المعاصرة؛ إذ يرى علماء الاجتماع أن جزءاً كبيراً من مظاهر ثقافة الشعوب وهويتها، مرسوم على ملابس آحادهم.

## ٢. منهجهية البحث

تم في هذا المقال، جمع البيانات النصية، باعتماد المنهج الوصفي - التحليلي، واستناداً للمصادر الموثوقة المتواجدة في المكتبات والموارد الإلكترونية، ونظرأً لقلة المصادر المكتوبة في مجال الصور، تم إعداد البيانات الصورية، باعتماد منهج الدراسات الميدانية ومن خلال الدراسة المباشرة على فساتين النساء الزرادشتيات، المتواجدة في المتاحف والبيوت التاريخية بمدينة يزد. صرّرت الكاتبتان هذه المصادر أولاً، ثم اختارتا منها الرسوم، باعتماد منهجأخذ العينات العشوائية المدرجة، وأخيراً أعادتا رسم العينات وفقاً لزخارف الفساتين، باعتماد التصميم الإلكتروني، و ذلك بهدف وضوح الصور بشكل

أكبر وإمكان دراسة بنية الرسوم على نحو أفضل.

### ٣. فساتين النساء الزرادشتيات



**الصورة ١:** نموذج من ملابس المرأة الزرادشتية، العائدة للقرن الثاني عشر للهجرة، المتواجدة في متحفي فيكتوريا وألبرت في لندن

ورد في بعض كتب الرحالت، معلومات عن فساتين النساء الزرادشتيات، كما تقدم هذه الكتب خزائن معلوماتية قيمة وواحرة عن تاريخ حياة الشعب الإيراني، وأدابهم في الستر والطعام والزواج والقضايا الدينية والسياسية والاقتصادية، إلا أنّ هذه المعلومات، حسب رأي الكثير من الرحالة، لم تشير الاهتمام اللازم لقيادها وتسجيلها، نظراً لعادة الناس بالنسبة إلى هذا النمط من الحياة (ميناكي أمين أموال، ١٣٨٣ ش: ٢٨). كتب "دن



**الصورة ٢:** نموذج من ملابس المرأة الزرادشتية، العائدة للقرن الثاني عشر للهجرة، المتواجدة في متحفي فيكتوريا وألبرت في لندن

غارسيا دسيلوا فيغورا"، سفير الدولة الإسبانية في قصر الشاه عباس الأول، عن فساتين النساء الزرادشتيات في العهد الصفوي قائلاً: تستر الزرادشتيات رأسهن وشعرهن وأعناقهن؛ بحيث لا تظهر منها إلا الوجه. تشبه مناديلهن كبيارات السن الإسبانيات، ويتغير لونها وفقاً للون شعرهن، حيث يكون دوماً أفتح من لون فساتينهن (فيغورا، ١٣٦٣ ش: ٢٠٦). وقد وصف "دون والـ" أقمشة قطنية، عليها رسوم بأطراف منسوجة، وخيوط صفراء وسوداء وخضراء متبدلة من حافاتها؛ تغطي الرأس وتُسدل من الخلف. إنّ هذا القماش، في الحقيقة، "چارقد مسى" (يعني الوشاح الكبير في اللهجة الدرية) برسوم وزخارف على قماش أبيض، ذو هامش عريض، عليه رسوم الفروع والأوراق الملتوية في بعض وبقعة صغيرة، رؤوسها منحنية. وكتب "بيتر دلاواله" عن فساتين الزرادشتيات، قائلاً: إنّ نساءهم يرتدين فساتين متشابهة، ولكن ينبغي الإقرار بأنّ هذه الفساتين تصاهي فساتين العربيات والكلدانيات أكثر، ونوعية قماشها كردائي الذي كت في طريقي من نابل إلى بيت المقدس؛ لباس يرتديه الروار الإيطاليون عادة، ولكن التي تلبسها الزرادشتيات ليست لها حزام، إنّه يلبس كمهنة تنانين؛ إلا أنّ لباسهن ليست لها ياقات، وما يضفي على فساتين الزرادشتيات، الجمال والدقّة، خمار طوبل وعربيض جدّاً، بألوان الأخضر والأصفر، ولكنه يضرب إلى الصفة أكثر ولا يظهر من أبداً حنكّ إلا



**الصورة ٣:** نموذج من ملابس المرأة الزرادشتية، العائدة للقرن الثاني عشر للهجرة، المتواجدة في متحفي فيكتوريا وألبرت في لندن

الوجود، والخمار يتارجح من الأمام إلى الوسط، ومن الخلف إلى الأرض، ويتراءى جميلاً بصفة عامة» (دلاوله، ١٣٧٠ش: ٧٨). فاستناداً لهذه الأوصاف، والمستندات التاريخية المصورة (الصورة ١) فإنّ لباس الزرادشتيات قد شملت ستة أجزاء: ١. قبعة صغيرة (لتشك) ٢. وشاح (مكني أو مقني) (الصورة ٢) ٣. فستان تختاني (سدره) ٤. فستان رئيسي (الصورة ٣) ٥. سروال (شوال) ٦. حذاء.

#### ٤. رسوم التطريز الزرادشتى

تبين ملابس الزرادشتيات أنَّ التخييل بالرسوم، و تصميمها وتطريز الملابس بالإبرة والخيط، يعتبر من أبرز جهودهن لإبراز معتقداتهن؛ إذ كانت هذه الرسوم، بتضمينها دلالات خلفية، تحمل دلالات ضمنية، تتبع لهؤلاء النساء تبيين مبادئهن الفكرية التي تستمدّ مغزاها من قانون ما يسمى «إشه» الذي كثيراً ما نجد ذكره في النصوص الزرادشتية، التي تقول: يجب أن يكون ما في الكون، منتظماً، وحالياً من العيوب والنواقص، كما ينبغي أن تكون الأرضي والبلدان عامرة، والناس صادقين، عادلين، موفين بالعهد، وراضين وفرحين. وبتعير آخر، كانت الزرادشتيات - استناداً لهذا القانون الذي يقول بانتظام الطبيعة، ويراه الأساس العام لما يدور في الكون وينبع المبادئ الأخلاقية (آموزگار، ١٣٨٧ش: ١٦) - يخلقن تصاميم جميلة ومتناسبة، بالاعتماد على مهاراتهن العالية، وباستخدام غرز السلسلة وغرز منتظم بفوائل متباينة، فيعملن رسوماً بخيوط ملونة من الحرير، بدقة عالية؛ حيث لا تميّز الغرز عن بعضه إلا بعدسة كبيرة. تُشاهد هذه الدقة في الرسوم، في شتى أجزاء هذه الملابس، وتنقسم إلى ثلاثة أقسام رئيسة: الرسوم النباتية، الرسوم الحيوانية، والرسوم التجريدية.

#### ٤-١ الرسوم النباتية

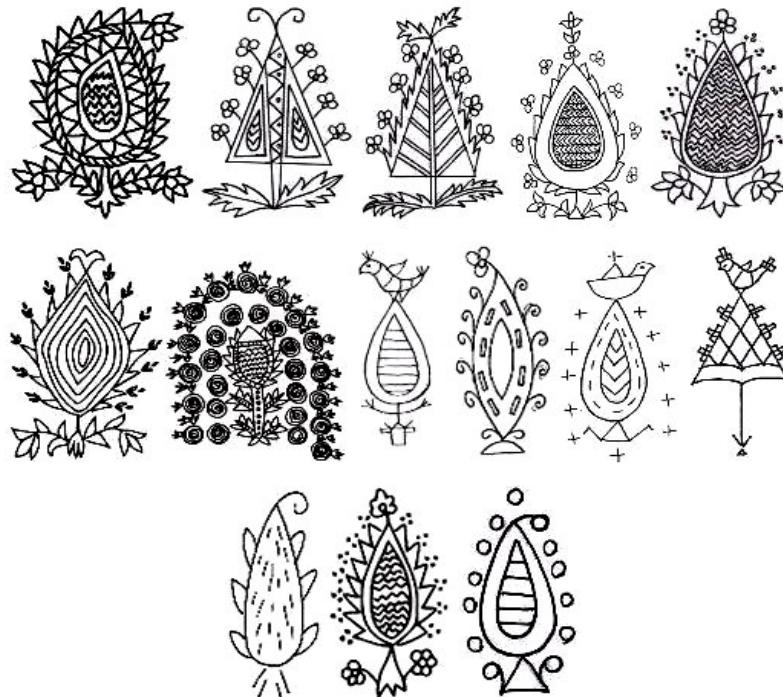
كان توقير النبات يحظى بمكانة عالية، في الثقافة الإيرانية القديمة؛ حيث يعتبر زرعه وترتيبه نوعاً من الدعاء والحمد للنار، ويعتبر الشجر والخشب قبله الذي يجب حراسته، وقد كان من التقاليد القديمة: الاحتفال يوم زرع الشجر؛ إذ اعتبر زرداشت، زرع الشجر وعمارة الأرض عملين صالحين، والإضرار بالنبات والشجر، ذنبًا عظيماً، وقد اعتبرت المصادر القديمة الأسطورية، طبيعة النبات للآلهة ولأمشاسبتيان (صفات أهورامزا الظاهرة)، كما اعتبرت الزهور كائنات سماوية (طالب بور وجعفري راد، ١٣٩٧ش: ٩٥). ولاعجب، بعد الإيمان بهذه العقائد الدينية، أن يحظى توظيف رسوم النبات في تزيين الملابس، قيمة وقدسية، وأن يأخذ بها في فن التطريز الزرادشتى لإضافه الموضوعية عليها وإبرازها. وفي هذا الصدد، لا نجد إلا رسوم السرو، الموم، البرسم، الرقان، والنيلوفر التي تتأهل من ناحية الشكل والمضمون لتظهر على الملابس بالإبرة والخيوط الحريرية الملونة.

#### ٤-١-١ السرو

إنَّ السرو، وفقاً لما ورد في التراث الإيراني القديم، شجرة لا تزال حضرة، ولا تقبل الخريف، وقد أتى بها أشوزردادشت من الجنة، وغُرست بأرض كاشمر. إنَّ هذه الشجرة التي تُعرف في اللغة الفارسية بأسماء: «زرين»، «سرنار»، «سور»،

"سورة" ، "سرو شيرازي" (سرور كاشي)، تُعتبر رمزاً للخلود والعزّة، نظراً لمقاومتها ضدّ الجفاف والأعاصير الشديدة، كما يعتبر ورقها رمزاً للعلم، وحذتها رمزاً للحكمة، وثرها رمزاً للخلود، حسب ما ورد في المصوّرات التاريخية، وتُعدّ من النباتات المقدسة كنظيرتها السقاب والهوم. يعتقد أنّاباع ديانة «مهر» أنَّ السرو شجرة الشمس، وقد ولدت الشمس، وهي مقاومة ضدّ البرد والظلم، ولذلك فإنَّ أسطورة الشمس الساطعة، تتّصف بالإنشاش، وترمز إلى الخلود والحرية والمقاومة ضدّ القوى المهدّلة، كما تتميّز في ذاتها، في الوقت نفسه بالتميز إلى الوجوه السازة الإيجابية للحياة، والنّمّ والرفعة (أميرزاده، ١٣٨٩ش: ٧٩). ونظراً لهذه الشحنة الدلالية، فقد خضع هذا الرسم لقبول أنواع الأشكال التجريبية والواقعية، من الناحية الحجمالية. تشهد المستندات التاريخية المصوّرة أنَّ السرو تمَّ تطريزه بعض الأحيان، بشكّله الحقيقي؛ أي بجذع طويل نسبياً، وبأسنان غير منتظمة، قريبة مما نجده في الطبيعة، وأحياناً رسم بشكل تجريدي؛ أي برأس مائل إلى جهة ما (اليمن أو اليسار)، وزينة كأزهار وأوراق صغّرى، كما تمَّ تطريزه عدد، بشكل عمودي وإيقاعاً منتظم، بعضها تحت بعض، ليكون محوراً لانتظار الرسوم البشرية أو الحيوانية، وكذلك كان يُطرَّز وحيداً وبرأس مائل وتحت مسمى "بِيْه جَهَه" (البيزلي) في انتظام دوريّ وبكتافة، على قماش الفساتين، ليحصل نسيج مزین بالكامل. ورغم ذلك، يجد الإشارة إلى أنَّ هذا الرسم كان يطّرز الفساتين به في أجزاءها المرئية، بمدفَّع احترام قدسيّة السرو وقيمة الرمزية، في صنوف أفقية وعمودية، أو كعنصر وحيد وكبير في مركز الصفحة، وبسروين صغيرين على طرفيه؛ حيث يوحّي بالوحدة والثبوت. وفي المناديل نجده مطرّزاً على القماش في المركز وحول دائرة، وبين رسوم من الحيوانات التي تحرسه فعلاً وبألوان الأخضر والأحمر، والأصفر، والأبيض، والأزرق. وجدير بالذكر أيضاً بأنَّ جميع فنون التطريز الزرادشتي كان يوظّف لرسمه نظراً لإمكانية رسمه في أشكال متّوّعة

(الصورة ١)



الصورة ٤ : أنواع متعددة من السرو المطرز به، مستمدة من ملابس مطرزة في مختلف العصور التاريخية في إيران. المصدر: المؤلفتان

#### ٤-١-٢ الهوم

يُعتبر «الهوم أو الهوم» شجرة الحياة ومن أشد الأشجار قدسيّة، وثارها كأنها إكسير لاهوتى، يستلزم جنديها قتال حراسها (الفتخاء وتيس الجبل والأسد والنسر) طوال العمر، ومن ظفر، اعتلى إلى مراتب ما بعد البشر، فيحصل ولا يزال شاباً ولن يموت أبداً. يرى علماء الأساطير بأن الله قد اختار من الأشجار الجميلة، شجرتين فردوسيتين، هما شجرة الحياة وشجرة تميز الحسن عن السيء، وأنبهما في جنات عدن وفي جنته على أرضه، وقد أغري آدم وحواء بالتعban، ليعرضان عن شجرة الحياة وياكلان من الشمار الأخرى المتماثلة إلى الجهتين، فطُردا من الجنة (دوبيكور، ١٣٩١ش: ١٣).

ويرى مونيك دوبيكور أيضاً أن هذه الشجرة رمز القوة المقدسة والمرعبة، كما ترمز إلى البركة والرزق في الجنة؛ شجرة جذورها في عالم الدنيا وفروعها في السماء، فتقاس؛ هي تربط الأرض بالسماء، ولأنها ينبوع الحياة ورمز الحصوية. ونظراً لهذه المكانة العظيمة، نجد رسومها في الأجزاء الهامة والعليا من الفساتين، وهي صفوف أفقية وعمودية بين عناصر حيوانية، أو على خط دائري تم تطريزه بغرزة الفرع، وغرزة الساتان والغرزة الخلفية وغرزة النقط، وبألوان الأحمر والذهبي الأصفر

الدافئة. (الصورة ٥)



الصورة ٥: أنواع متعددة من الموم المطرّز به، مستمدّة من ملابس مطرّزة في مختلف العصور التاريخية في إيران. المصدر: المؤلفتان

#### ٤-١-٣ البرسم

البرسم<sup>١</sup> ، وبرسمن<sup>٢</sup> أو بارسمان<sup>٣</sup> عبارة عن فروع مقطوعة من شجرة، ويسمى كلّ من هذه الفروع في اللغة البهلوية "تاک" ، وفي اللغة الفارسية "تایي". ورد في "الأبستاق" أنّ البرسم صنف من النباتات كالرمان وشجرة الأثل وألموم. كان الفرس في إيران القديم يربطون البراسم بخيط من ليف التمر، ويأخذونها بأيديهم في الأدعية والطقوس الدينية كمحظى لإله "أمرداد" المقدس والملوّك. ورد في قاموس اللغة البهلوية، أنّ البرسم عبارة عن غصون شجرة الرمان المبوطة بخيط من الفضة أو النحاس، كانت تستخدم في طقوس "يسنا" و"يسيرد" و"ونديداد". وفي طقوس التقديم للبرسم كانت فروعها توضع في ماء يسمى "زوهرا" ليذكر بالمطر وغوث النبات وستقي الأرضي الزراعية، وإنبات الأرض (أوريشيدی، ١٣٩٤ ش: ١٦٢). كان الفرس في إيران القديم يرون الأعتاب المقدسة رمزاً للكون، نظراً لاعتبارهم الكون ساحة لقتال قوى الخير والشرّ، فيبلغون جهدهم فيها لنيل رضى "هورمزد" بإضعاف القوى الشيطانية وهزمهما، من خلال جمع رموز من عناصر الكون واستخدامها في أداء الطقوس وقراءة الأناشيد الدينية من الأبستاق؛ إذ يعتقدون أنّ كلّاً من الآلهة السبع، ويتزأّ لهم "هورمزد"، قد وَكَلَ على أحد عناصر الكون، ويعتبر كلّ من الأدوات المستخدمة في الطقوس الدينية، رمزاً لحضور أحد الآلهة الست الآخرين، كما يرمز "آرويسگاه" أو "يزشنگاه" (حجر كبير) إلى "سپندارمذ" وكيل الأرض، والأسد (الماعز) إلى "بجمن" وكيل الحيوانات، والنار إلى "أردیبهشت" وكيل النور والضياء، والأواني المعدنية إلى "شهریور" وكيل المعادن، و"زوهرا" (الماء المقدس) إلى "خرداد" وكيل الماء، والموم والبرسم إلى "أمرداد" وكيل النبات. وعلى هذا الأساس، قد اعتبر "برسنان" وعاء توضع فيه البراسم. وقد ورد في طقوس الأخذ بالبرسم أيضاً بأنّهم كانوا يأخذون حزمة من فروع النباتات والأشجار المقدسة أمام وجوههم، فيبدأون بالعبادة في معابد النار (الصورة ٦). ووفقاً لهذه المعانى، ولتضمنون الخصوصية والحضرى المتضمنة في هذا الرسم، فكان يطرّز به في الجزء الأمامي للفستان وفي

1. Barsam  
2. Barsaman  
3. Barsaman

هوامش المناديل؛ إلا أنه مقارنة برمي السرو وشجرة الحياة كان أصغر، وبطّرّز به في هيئة تجريدية وإلى جانب زهرة النيلوفر، وبغز الفرع والسلطان والخلفية، وبألوان الأخضر والأصفر والأزرق والأبيض.



الصورة ٦: أنواع متعددة من الرسم المطرّز به، مستمدّة من ملابس مطرّزة في مختلف العصور التاريخية في إيران. المصدر: المؤلفتان

#### ٤-١-٤ زهرة الرمان

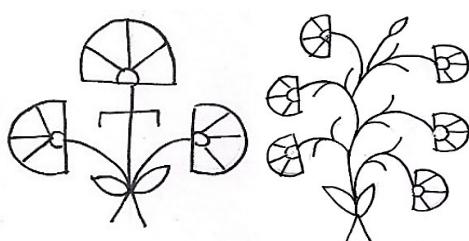
إن الرمان نبات قد اعتبر في ثقافة إيران القديم رمزاً لتوالي الأجيال، وطول العمر وإعادة التأهيل، والخصوصية، نظراً لإثماره. وكذلك، نقل في القصص الأسطورية بأنّ البناء يولد من ثمار كالرمان والنارنج والبرغموت، ويعتبر ذلك عن أمل إنجاب الأولاد (أورشيدسي، ١٣٩٤ش: ١٢٨) (الصورة ٧). كان هذا الرسم بشحنته

الدلالية يظهر في ملابس الزرادشتيات، على هيئة زهرة ذات أربع بتلات أو على هيئة الفراشة، وبطّرّز باعتماد غرز الفرع والسلطان والخلفية وبألوان الأحمر والأصفر والأخضر ليرمز إلى الفصول الأربع وجريان الحياة. وكان بطّرّز بهذه الزهرة ذات بتلات برؤوس حادة، حيث تخرج أطرافها من شكل هندسي في المركز، وأحياناً بدون هذا الشكل المركزي وفي صفة متصل أجزاءه.

الصورة ٧: صيغة من الرمان (زهرة ذات أربع بتلات) المطرّز به، مستمدّة من ملابس مطرّزة في

#### ٤-١-٥ زهرة النيلوفر

يطلق هذا الاسم على الفصيلة النيلوفرية (نيلفر، نيلبر، نيلوبرك، نيلوبيل، نيلوفيل)، ويسمى في الفارسية زهرة "آبزاد" (النابت في الماء)، وزهرة الحياة والخلق، أو النيلوفر المائي. تعتبر هذه الزهرة، مصدر الكون وكمال الحمال، نظراً لأنّها حصيلة اجتماع القوى المبدعة؛ أي النار والشمس والقمر. يرمز النيلوفر الأبيض إلى التأهيل، والنيلوفر المائي إلى الانتعاش في الأرض الطيبة، والنيلوفر الأرجواني إلى المستقبل، والنيلوفر الأحمر إلى البعث في الجنة (ایزد پرست، ١٣٨٥ش: ٣٤). إنّ هذه



الصورة ٨: صيغة من زهرة النيلوفر المطرّز بها، مستمدّة من ملابس مطرّزة في مختلف العصور

الزهرة لم تخلو عن قيمتها وقدسيتها في الآراء الأسطورية الأخرى، واعتبرها الفرس رمزاً لأهورامزدا، وقد استمدت هذه القيمة والأهمية من مصاها لها الشمس؛ لأنَّ كالشمس تفتح عند الفلق، وتغلق عند الغروب. ونظراً لهذه المصاهاة ولأنَّ الشمس مصدر الحياة الإلهي، فاعتبر نيلوفر رمزاً للظهور والبيان بجميع حالاتها، وللخلق والانبعاث. واستمرَّ هذا الاعتبار في المعتقدات أيضاً؛ حيث نجد النيلوفر الزهرة الوحيدة التي حفظت زرادشت وأبناؤه في بحيرة "كيناسه". وتعود قدسيتها إلى موطنها المائي؛ إذ الماء يرمز إلى محيط قسم، خلق منه الكون. وتستوي هذه الزهرة في أساطير الفرس؛ "آناهيتا" أيضاً؛ إذ يرمز "آناهيتا" إلى الحرية، كما يعتبر رمزاً للخلق، نظراً لعلاقته بالماء (ایزدپرست، ۱۳۸۵ ش: ۵۹) (الصورة ٨). وعلى هذا الأساس فكان يطرز النيلوفر على القماش الذي هو بدوره رمز الحرية والضياء والسلام، بألوان الأخضر والأصفر والأبيض. نجد رسوم هذه الزهرة في الملابس المطرزة، بشكل نصف دائري ومتقارن، وبساق بصفته الحور المركزي، وبصورة تجريدية تماماً، وحجمها في المطرزات أصغر من رسوم السرو وشجرة الحياة؛ حيث تطرز بعزز الفرع والساندان والنقطة والخلفية إلى جانب العناصر النباتية والحيوانية والتجريدية الأخرى.

#### ٤-٢ الرسوم الحيوانية

حظيت الحيوانات في التراث الإيراني القديم، بعناية بالغة، لدورها في حياة البشر؛ وقد سمى الإله الخاص بها في الأbstاق، بـ"درواسب" (يعني صاحب فرس صحيح وسلم)، وكُلِّفَ إله "جمن" (وهومنه) بحماية الأعمام في العالم. ونجد من الآلهة، "ایزدمهر" و"ناهید" (آبان پشت، كرده، البند ١) الذين يهبان القوة والقدرة للأعمام والقطاع والناس. وقد كُلِّفَ أتباع الزرادشتية برعاية الحيوانات والتحجُّب عن الإضرار بها وإصابتها (فیروزمندی شیره‌جینی ووثوق بابائی، ۱۳۹۳ ش: ٩٦).

وعلى هذا الأساس، كانت رسوم حيوانات كالطاووس، والسميرغ، والمهدد والديك والكلب والسمك والماعز والإبل تطرَّز على ملابس النساء الإيرانيات، بالاعتماد على فن التطريز الزرادشي، كي تتصحَّح بمضامين ودلالات رمزية متقدمة في القيم الإيرانية المقدسة.

#### ٤-٣ الطاووس

إنَّ الطاووس من أجمل الطيور؛ حيث يدلُّ على الجلال والعظمة، والحياة المسيرة مع الحب، والحياة الملكية، والسلطنة، والجاه والمنزلة، وللنصب والصيت. اعتبر الطاووس في المعتقدات الأسطورية مُهلك الثعبان، ومن ثم سبب حصوية الأرض. واعتبر رسم الطاووس الذي يطرَّز إلى جانب شجرة الحياة، داخل ميداليات دائرية أو مربعة، علامَة الشُّوَيْهَة وذات البشر الشوئي. واعتقد الفرس القديم أنَّ هذا الطائر حمال، لأنَّه قد شرب من ماء الحياة. وقد أشار الطبرى إلى معابد النار الزرادشتية الباقيَة حتى نهاية القرن الثالث الهجري، قائلاً إنَّه قد خُصَّص مكان لرعاية الطاووس بالقرب من معبد النار في بخارا. وتحوَّل هذا الطائر إلى رمز طائر كوني على امتداد العصور؛ بحيث يُجيَّل بالبدر أو قرص الشمس المتلاَّعة الملونة في أطراف ريشة ذنبه، لما ينشرها من الخلف كمروحة. وقد أشار الطبرى إلى معابد النار الزرادشتية الباقيَة حتى نهاية القرن الثالث الهجري، قائلاً إنَّه قد خُصَّص مكان

لرعاية الطاووس، بالقرب من معبد النار في بخارا. وتحوّل هذا الطائر إلى رمز لطائير كوني، على امتداد العصور؛ بحيث يُحيط بالبلور أو قرص الشمس المتألهة الملئنة في أطراف ريشة ذنبه، لما ينشرها من الخلف كمروحة. فكان يطّرّز ثانٍ منه على جانبي مزهرية السرو بدقة في حجم أكبر من رسوم الحيوانات الأخرى، وبالقرب من جذع السرو بعنق طويل كما يطّرّز فوق شجرة باستق كالسرور أو الدردار، أو في أيدي امرأة أو رجل ذي الجناح في الجزء الرئيس من القماش. ويطلّز تاجه على شكل ثلاثة منحوتات متصلة؛ ثم أنيسافت إلى هذه المنحوتات المتصلة ريشة كبيرة أيضاً، كما تطورت رسومه لتفصل المنحوتات وتتكبر في المطرزات التالية. وكان عنقه يطّرّز قصيراً ومائلاً إلى الأمام في الفترات الأولى ثم طال، على امتداد العصور؛ أما جناحاه فأغفل في المطرزات الأولى، ثم طُرِزاً منشورين وفي موضع أعلى وأعرض من جسد الطاووس في العصور اللاحقة؛ حيث تم تزيين ريشه بزهور أو دوائر مزخرفة (الصورة ٩). وبشكل عام، كان هذا الرسم يعتبر من أهم الرسوم الحيوانية الرمزية؛ حيث تطورت على مدى العصور وتم تطريزه بتأليف خاص على الأجزاء الفوقيّة من اللباس والوشاح، باستعانة غرزات الفرع والساتان والنقطة والخلفية وبألوان الأحمر والأصفر والأبيض والأزرق، متناغماً مع دلالات الرسم ومضمونه.

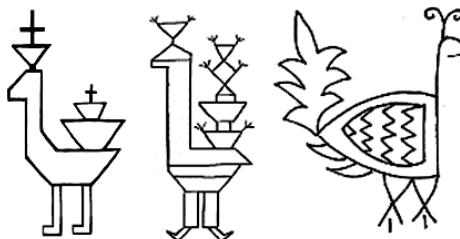


الصورة ٩: صبغ من الطاووس المطرّز، مستمدّة من ملابس مطرّزة في مختلف العصور التاريخية في إيران. المصدر: المؤلفتان

#### ٤-٢-٢-٢-٢ السيمرغ

السيمرغ كائن شهير، يسمى بالسيمرغ (يعنى ثلثين طائراً)؛ لأنّ ألوان جميع الطيور متواجدة في رياشه (انظر: دهخدا، ١٣٣٠، ٧٧٦). إنّ اسم السيمرغ أصلّة "سين مرغ"، ومقتبس من اسم حكيم شهير اسمه "سَنْ"، قد صُلّى

على النور الذي أودع في ضميره في الفقرة ٩٧ من "فروردين يشت" (المؤذن جامي، ١٣٧٩ش: ٣٣). واعتبر في الابستاق، طائراً ضخماً، عشبها على شجرة "ويسوبيش" أو "گوكرن"، وسط بحر "فراخكرت" (دوستخواه، ١٣٧٥ش: ١٠١٥)، وكلما يطير منها، ينبت فيها ألف غصن، وكلما يهبط عليها، تنكسر منها ألف غصن. وله في "الشاهنامه" مكانة طوطم خاصة؛ وقد مثل دوراً حاسماً لآل "زال"؛ حيث تكفل مسؤولية تربية بطل الشاهنامه وإنقاذه. كان هذا الطائر يرمز إلى الحكمة والعلاج ويستخدم ريشه لعلاج الجروح (بهمي، ١٣٨٩ش: ١٣٧) (الصورة ١٠)، وكان يتم ترسيم على فساتين النساء، لزخرفتها، بالقرب من شجرة الحياة وشجيرات الزهر بصفة واقعية، ليُظهر الموضوعية الرمزية التي تتصف بها شجرة الحياة، بخصائص منها كمنبتها، ومحور التقارن في صورة "الزهر والطائر" المطرزة ووحدتها.



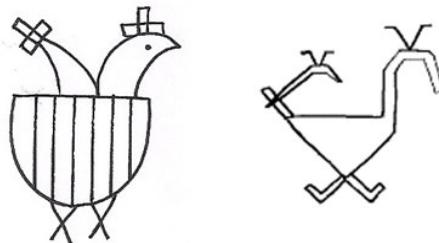
الصورة ١٠: صيغ من السيمرغ المطرزة، مستمدة من ملابس مطرزة في مختلف العصور التاريخية في إيران. المصدر: المؤلفتان

#### ٤-٢-٣ الديك

قد اقتبس المعادل الفارسي لكلمة الديك (خروس)، من كتاب الابستاق الوارد فيه مفردة "خرؤوس" به معنى الثورة والانتفاضة، وقد اشتقت هذه المفردة ومفردة "خروش" (الثورة) من جذر فارسي واحد. قد اعتبر هذا الطائر الميمون الذي يحظى بمكانة عالية وكريمة في التراث الإيراني القديم وعلامة لإله "سروش" داعي الشمس للإشراف، نظراً لصياغه في الأسحار؛ إذ اعتُقد أنه يرى أول أشعة الشمس وقت إشرافها، فيدعى الناس للنهوض بانتفاضته الصباحية، فأصبح الانتفاضة (خروش) صفة المتميزة. وكان اليونانيون القدماء يعرفونه باسم «الطائر الإيراني». وقد ذكرت له في الابستاق، صفة دينية، هي «المنتبي» (التي تعادل "پرودرش" الفارسية)، كما أشير إلى قيمته الرمزية والدينية، واعتبر بصحة الكلب كرسول لإله "سروش" ومعينه ضد الشياطين، وملائكة الذين يستيقظون مبكّرين، وعلامة العبادة، كما واستيقع ذبحه وتقدّمه كقربان؛ إذ اعتُقد أنه يقي الناس من الإصابة بمرض «الصرع» (رضي، ١٣٨١ش: ٥٥٧).

نجد في الرسائل الدينية البهلوية، فضلاً عما ورد في الابستاق، ذكراً عن الديك، كما ورد في "بندهش": خلق الديك على عداء الشياطين وهو خالد وزميل الكلب، وقد ورد في المعتقدات الدينية بأن الديك والكلب تميّزا من بين الكائنات المادية، ليعينا إله "سروش" في إيقاف العواصف والإعصارات (انظر: دادكي، ١٣٩٠ش: ١٠٣). إنَّ هذا الطائر، الذي

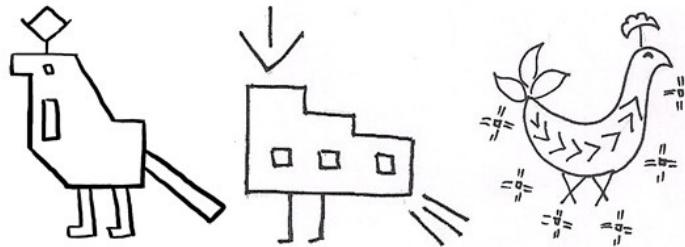
يرمز إلى إله الشمس وتحسید الكرباء، يحظى بمكانة رفيعة في طقوس العقيدة الميتراية، ويقدّم الديك في الشعائر الدينية لإله "مهر". وقد ورد في تعاليم زرادشت بأنّ هذا الطائر يفيق المؤمنين، للتبصّيح في الصباح. وعلى الرغم من ذلك، تمت مقارنته في التراث الإيراني القديم بالثعبان، كما يعيّر عنه وعن الثعبان بالزمان والتطور النفسي في تعبير الأحلام. وقد اعتبر الديك علامة على سعة النفس؛ ولا سيما بعد الموت (ضميران، ١٣٨٣ ش: ٤١) (الصورة ١١)، وملاكاً وكلّ على حراسة الليل ورعاية الكائنات الإلهية وقت الظلام الشيطاني. فعلاً، إنّ رسمه خصّص لنفسه جزءاً كبيراً من التطريزات المعمولة باستعاناً غرز الفرع والساندان والقطة والخلفية بألوان الأبيض والأحمر والأصفر.



الصورة ١١: أنواع من رسم الديك المطرز، مستمدّة من ملابس مطرزة في مختلف العصور التاريخية في إيران. المصدر: المؤلفتان

#### ٤-٢-٤ الهدهد

يُدعى الهدهد في اللغة الفارسية "پویک"، و"شانه به سر"، و"مرغ سليمان"، و"أبا الريعات والأخبار"، و"أبا الروح"، و"أبا العبادات" (دهخدا، ١٣٦٥ ش: ٥٩٨). حظي هذا الطائر بمكانة خاصة، في النصوص الدينية والأدبية والثقافية العامة لدى جميع الشعوب التي عرفته، ولا سيما الشعب الإيراني القديم. إنه طائر، نضحت روحه واستكملت بصاحبة سليمان، وبasisir في الآفاق والأنفس، وقطع الطرق المرعبة للسير والسلوك العرفاني، فاختارته الطيور الأخرى، لقطع هذه الطرق المفعمة بالمخاطر، باستعاناً جناحيه. إنّ الهدهد رسول السعادة ورمزاً، وتاحها يشبهه عوام الناس بمنشط ينفتح حيناً وينغلق آخر، ويذكر بالجلال الإلهي، ويعتبر من مستلزمات السلطنة (الطار النيسابوري، ١٣٨٧ ش: ١٧٠) (الصورة ١٢)، فنصار من الرسوم التي تطّرّز على الوشايات ومعصوبات الرأس، في هيئة واقعية، بألوان الأصفر والأخضر والأحمر والأبيض، وباعتماد غرز الفرع والساندان والخلفية.



الصورة ١٢ : صيغ من المهدد المطرّز، مستمدّة من ملابس مطرّزة في مختلف العصور التاريخية في إيران. المصدر: المؤلفتان

#### ٤-٢-٥ السمك

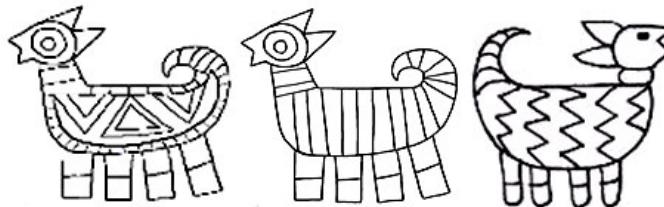
إن السمك رمز النهضة والسرور والخصوصية ودلّ على نشاط الحياة، كما يدلّ في الأدب الفارسي، على اللين والرقة. اعتقد الفرس القديم أن العالم قد استقرّ على ظهر سمكة، فاستخدمو عباري «من القمر إلى السمكة» أو «سمكة الأرض». كذلك ورد في الأسطوانيات ذكر عن سمكين فردوسيتين، كلفهما «أورمزد» بحراسة بنيت «گوکن» من شر الشيطان. إن السمك في الصور الفلكية يدلّ على شهر «إسفند» أي الصورة الفلكية الثانية عشرة والأخيرة في منطقة البروج. يعتبر هذا البرج الذي لا يزال يصوّر كهيئه سمكتين متصلتين، من الأبراج المائية؛ حيث تقع في المنطقة «إآ» من نصف الكرة الجنوبيّة لدائرة البروج، وفي منطقة المياه السماوية. وقد صوّر إله «إآ» بين الهررين؛ حيث تجري من كثفيه شعيبات من الماء؛ حيث تسبع في كلّ منها أسماك. ويحتمل أن تكون صورة هذا البرج الفلكي قد اشتقت من هذا الرسم القديم؛ إذ كان إله «إآ» إله الحكمة أيضاً (كلانتري سرچشه، ١٣٩٣ ش: ٨٧). كذلك اعتبر السمك في التراث الإيراني القديم رمزاً للبحر والعلم والعقل والسعادة والخصوصية، وغذاء الدماغ والطعام المقدس، واستُخدم في بدء الأمر، بصحبة إله الأم في الرسوم الخاصة بولادة الشمس، وحارس شجرة الحياة (غميرانيان، ١٣٩١ ش: ٥٧). وعلى هذا الأساس، فإن رسمه كان يطرز على فساتين الإيرانيات والفارسيات الهندويات؛ إلا أن الأسماك كانت تطرز على الفساتين الهندية سابحة في مياه دوارة وعلى الفساتين الإيرانية بصيغة مستقلة وخارجية عن مكان حياؤها أي الماء، وفي هيئة واقعية بألوان الأحمر، الأصفر، الأخضر، الأبيض والأزرق (الصورة ١٣).



الصورة ١٣ : صيغ من السمك المطرّز، مستمدّة من ملابس مطرّزة في مختلف العصور التاريخية في إيران

#### ٤-٢-٦ الكلب

إن مفردة الكلب ورد في الاستاذ "سوني"، وفي النصوص البهلوية "سگ" ، و "سک" ، وفي النصوص الفارسية القديمة "سک". اعتقد الفرس القسم بأن الكلب عدو الشيطان ويُبعد برفقة الديك، الشياطين والقوى الشريرة عن ليالي الأرض، فتم اختياره حراسة القطاع والأنعام. يرمز هذا الحيوان إلى رموز معقدة كإهلاك المشاعر الدنيئة وإخاد حب الدنيا، والألم، وقوى الخير، والشفاء، والنباهة، والوفاء، وعرفان بالجميل، كما يصور الصيد والموت ويظهر قدرته على التنظيف بلسع، وكأنه حارس حدود ما بين الوعي واللاوعي؛ حيث لم يهدى القدماء إلى عالم الأنوار الطاهرة فحسب؛ بل يعرف الآخرة ويحرس جسر "چیبوت" ، الذي يوصل الدنيا بالآخرة، وله علاقة أسطورية بما وراء الدنيا (غینم دوشن، ١٣٧٥ ش: ١٥٢؛ هیلنر، ١٣٩١ ش: ١٢٦؛ ستاري، ١٣٧٥ ش: ٣٢؛ غرين: ٧٨)، فتم تطريزه على فساتين النساء في رسم ملخص حداً، وبسيط وواقعي لحد ما (الصورة ١٤)، باللون الأحمر والأزرق والأبيض تطريزاً زرادشتياً.

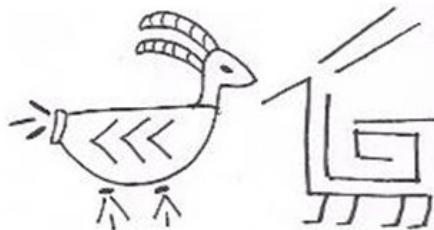


الصورة ١٤: صبغ من الكلب المطرز، مستمدة من ملابس مطرزة في مختلف العصور التاريخية في إيران. المصدر: المؤلفتان

#### ٤-٢-٧ الماعز

وردت مفردة الماعز في الاستاذ بصيغتي "بور" و "ایز" يعني الماعز المذكور، وفي النصوص البهلوية بصيغتي "بُج" و "پاشن" (اسم النوع الجبلي منه). حظي الماعز في التراث الإیراني القديم على مكانة رفيعة؛ حيث كان التجسيد السابع لإله " مجرام" (ورثغنه) ماعراً ذكرأ حربياً، وفقاً لما ورد في الأساطير. ويعتبر هو وخمسة من أنواع أخرى وهي: "خريز"، "تبی"، "الغزال"، "الوعل التوبي" من الحيوانات المفيدة التي خلقها "اهورامزدا" بعد الثور (بکار، ١٣٩١ ش: ١٢٦). وهناك منظومة تدعى "آسوریك" وصلتنا من النصوص الأثرية، يدور موضوعها حول حديث دار بين "الماعز" بصفته رمزاً للفرس من أتباع الزرادشتية، و "النخل" بصفته رمز الأقوام السامية (عنيقي بور، ١٣٩٥ ش: ٧). فعلاً، إن قيمة رسم الماعز بدلاته التي هي عبارة عن: الخصوبة، ونزع المطر، ومكافحة حر الشمس، وطلب الماء، والبركة والحراسة، بلغت إلى حد، قد اختص ٣١ بالمائة من نقوش ما قبل التاريخ، لرسوم هذا الكائن (ناصري فرد، ١٣٨٨ ش: ١٣٢). واعتقد آخرون بأن حياة هذا الحيوان في الجبال قد يكون السبب في قدسيته في التراث القديم؛ إذ الجبل مقدس ورمز للعظمة ومنزل الآلهة وينبع الأنهار التي تروي الأرضي الخبيطة بها، ويتسرب بمحضاتها وبركتها ونمو الزراعة فيها. وكان هذا الحيوان مبشرًا بالماء والمطر، كما كانت

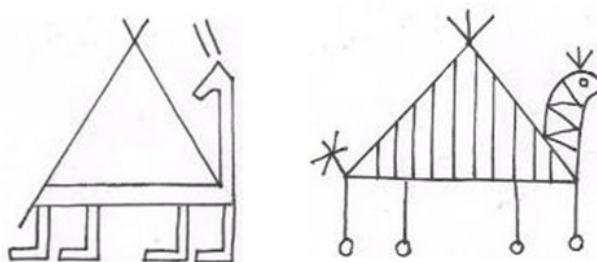
إلهة "آناهيتا" (إلهة الماء) تتجسد في هيئة الماعز البري بصفته رمزاً للماء والمطر (روح فر، ١٣٦٩ش: ١٢). فقد كان السبب الجديري بالاهتمام في توظيف رسم الماعز (الصورة ١٥) على فساتين الإيرانيات، ألمّ يطلبن المطر بهذه الطريقة الرمزية، نظراً لبيئتهن الصحراوية، والظروف الجغرافية التي يعشنهما. كان هذا الرسم يطربز بالأسلوب الزرادشتي في صور تجريدية وواقعية.



الصورة ١٥: صيغ من الماعز المطربز، مستمدة من ملابس مطرزة في مختلف العصور التاريخية في إيران. المصدر: المؤلفتان

#### ٤-٢-٨ الإبل

ذكر الإبل في الأسطق "اوشت" يعني الجمل، و"اوشتروذئو" يعني الناقة، ولعله قد اشتق من مفردة "أوشست" بمعنى القوة. إنَّ الإبل كان يعتبر من فصائل الغنم الخمسة، وقد ورد في تاريخ البعلمي أنَّ طهمورث كان أول من استخدمه للحمل. وحسبما ورد في التراث الإيراني القديم، كان بين الإبل والشعبان صلة (كوير، ١٣٩٢ش: ٢٣٣)، وفيه دلالة على البطء والتريث والحمل عند القوة، والقوة الجسدية. إنَّ حيوانات كالإبل والماعز لقيت إكراماً وتقديساً عند الفرس؛ لأنَّها وفرت في موطنهم الصحراوية الحافة، التي قلت المياه فيها؛ بسبب مقاومتها ضدَّ خشونة الطقس في هذه المناطق (الصورة ١٦) فطربزت على الفساتين بألوان الأصفر والبني المصفر والأحمر، بأسلوب واقعي نسبياً.



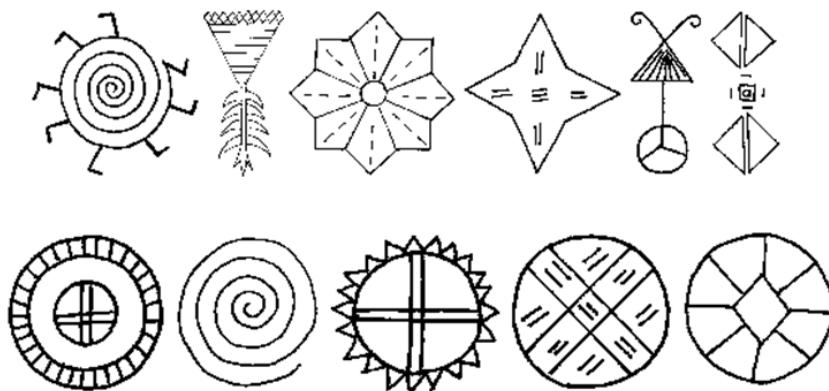
الصورة ١٦: صيغ من الإبل المطربز، مستمدة من ملابس مطرزة في مختلف العصور التاريخية في إيران. المصدر: المؤلفتان

#### ٤-٣ الرسوم التجريدية

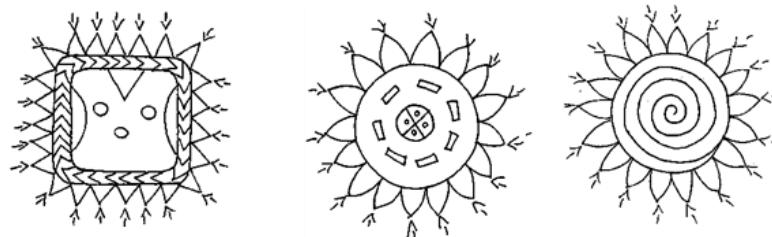
كانت رسوم تجريدية كـ«أبي المتجمّل واللولب والنجمة ذات ثمانية رؤوس وذات ستة رؤوس، والصلب، والسطوح

الشطرنجية»، تطّرّز على فساتين الزرادشتيات في تركيب مع الأشكال الأساسية كالدائرة والمربع والمثلث لتزيد في جمال الفساتين وأناقها برسوم بدّيعة ومبتكرة ومستمدّة من الذهن؛ لتنقى المرأة من عين الحسود وقاية رمزية.

نعم، كانت بعض هذه الرسوم تصوّر في هيئة أحد العناصر الطبيعية كالشمس؛ لوحجي بدلّالات رمزية، إذ تعبر الشمس رمز للإعطاء والدفء والتلاؤ وتطهير الأنفس، وينبع القوى البشرية والكون وملاك النور وضياء "مهر". كان اليوم الحادي عشر من كل شهر، في التقويم الإيراني القديم، يسمّى : "خیر روز" أو "خور روز" (اليوم السعيد) وباسم الشمس، كما يدعى "دي" الذي هو عاشر أشهر السنة الشمسية، □ به "خورماه" حسبما قال البيروني. واعتبر هيكل "أهورامزا" أو عينه كالشمس على اختلاف النصوص. وقد طّرّزت الشمس على فساتين الإيرانيات كقرص أو لوب دائري في غالب الأحيان، ولها في بعض الملابس سبعة أو ثمانية أذرع. وقد ورد في أحد أدعية "مهریشت": وقد فتحت الشمس الذهبية المريّنة بشتي الرّخارف ذراعيها من العرش لتحفظ المؤمنين، وليدور قرصها الجميل الذي لا يتوقف عن الحركة، كما ورد فيه أنّ قرص الشمس مخلوق حكمة ربّ الطاهرة، وموطنها العرش الأعلى (بورداود، ١٣٨٧ش: ٥٩) فيما يمكن اعتبار القرص واللوب على الفساتين، دالاً على عجلة العالم التي يحكم بها إله الشمس (آزادواري، ١٣٨٧ش: ٥٩). وهذا ما جعل رسم الشمس يطّرّز على الأجزاء الحامة والمريّنة من الفستان وفي مقاس أكبر من الرسوم التجريدية الأخرى (الصورة ١٨) بألوان الأبيض والأصفر والذهبي والأحمر، لتدلّ على المعان والدفء والإعطاء.



الصورة ١٧: صيغ من الرسوم التجريدية المطرزة، مستمدّة من ملابس مطرزة في مختلف العصور التاريخية في إيران



الصورة ١٨: صيغ من الشمس المطرزة، مستمدة من ملابس مطرزة في مختلف العصور التاريخية في إيران. المصدر: المؤلفتان

## ٥. النتائج

تشير نتائج الدراسات على نظام الرسم الشكلي والدلالي بأن النساء:

١. كن ييدعن الرسوم على محور العناصر النباتية والحيوانية والطبيعية وتبعاً لتراث الرموز الإيرانية الأثرية،
٢. كن يصوّرن الرسوم في شتي الصيغ الواقعية والتجریدية

٣. ويطرّزن الرسوم ذات الدلالات المقدسة على لباس الرأس والأجزاء الفوقية والمرئية من الفساتين

٤. والرسوم الدقيقة والجرئية على الأجزاء السفلية والصغيرة من الفستان، في تراكيب بدعة ومتكرة؛

٥. ويعتمدن على شتي تقنيات التطريز، منسجمة مع صيغ الرسوم، واستطعن بذلك على توظيف القوة البصرية المتضمنة في الرسوم، لتزيين فساتينهن وزخرفها على نمط صحيح، واستغلال الفساتين لعرض معتقداهن وحاجاتهن، في علاقتهن بالحياة الطبيعية؛ يطلبن بها المطر والخصوصية والولد والانتعاش ويرمزن لأنغراض تحفظ قوى الخير ودفع قوى الشر والشيطان.

وأخيراً يُفتح أن يتناول باحثون آخرون، هذه الرسوم من منظور الدراسات الجمالية في تصميم الملابس، ودراسة هوية ثقافة الستر لدى الفرس القدماء، ودراسة هذه الرسوم من منظور علم الأيقونات.

## المصادر والمراجع

١. آزادواري، منصورة (٢٠٠٨). نقوش رودوزی‌های پوشاك زنان زرتشتی، فصلية موزه‌ها. رقم ٣٩. صص ٥٩-٥٤
٢. اسفندياري، صبا (١٩٩١). نگرشی بر روند سوزن‌دوزی‌های ایران، طهران: صبا.
٣. اوشیداري، جهانگير (٢٠١٥). موسوعة مزدیستا. (واژه‌نامه‌ی توضیحی آین زرتشت). طهران: مرکز.
٤. ابریدپرست، زبیا (٢٠٠٦). گیاه لوتوس تا اسلامی و ختایی. رهیویه هنر. رقم ١. صص ٥٨-٦١.
٥. البلعمي، ابوعلي محمدبن محمدبن البلعمي (١٩٧٤م). تاريخ البلعمي. ترجمة تاريخ الطبرى. التأليف: أبوجعفر محمدبن جرير الطبرى. التعديل والتنتيج: محمد تقى بكار. مسامعى: محمد پروین گنابادى. طهران: زوار.

۶. بجمی، پردیس (۲۰۱۰م). سیر تحول و تطور نقش و نماد در هنرهای سنتی ایران. التأليف: إلياس صفاريان. طهران: جامعة پیام نور (فرع الفن بكلية الفن والرسالة).
۷. پورداود، إبراهيم (۱۹۹۰م). قاموس إيران القديم. طهران: مؤسسة الدراسات والبحوث الثقافية (سروش).
۸. خاموشی، زهرا (۲۰۰۸م). تحول کاربرد تزئین در سوزندوزی بلوچ و تركمن به شیوه سنتی و مدرن. نصف سنوية دراسات في الفن الإسلامي. رقم ۹. صص ۹۸-۷۳.
۹. دادگی، فرنگ. (بندھش) (۲۰۱۱م). التأليف: مهداد بخار. طهران: طوس.
۱۰. دلاوale. پیتو (۱۹۹۱م). تذكرة پیترو دلاواله، الترجمة: شجاع الدین شفا، طهران: علمی فرهنگی.
۱۱. دلاور نقابی، وجیهه. شیخی، علیرضا (۲۰۱۸م). تحلیل پردههای سوزندوزی خراسان در دوره معاصر از منظر انسان شناسی هنر. نصف سنوية دراسات في الفن الإسلامي. رقم ۲۱. صص ۵۶-۳۶.
۱۲. دوبوکور، مونیک (۲۰۱۲م). رمزهای زنده جان. الترجمة: جلال ستاری. طهران: مروارید.
۱۳. دوستخواه، حائل (۱۹۹۶م). اوستا کهن‌تزئین سرودها و متن‌های ایرانی. المجلد ۲. طهران: مروارید.
۱۴. دهخدا، علی‌اکبر (۱۹۵۱م). قاموس مفردات لدهخدا. المجلد ۲۹ طهران: دار جامعه طهران للنشر.
۱۵. دهخدا، علی‌اکبر (۱۹۸۶م). قاموس المفردات، طهران: دار جامعه طهران للنشر.
۱۶. ذباح، إلهام. حاتمی، غلامعلی (۲۰۱۳م). جستاری در مفاهیم نقوش سوزندوزی ترکمانان گبید کاووس. فصلیة نگره المحکمة. رقم ۲۸. صص ۷۷-۶۹.
۱۷. رضی، هاشمی (۲۰۰۰۲م). آین مهر، تاریخ رازآمیز میتراپی در شرق و غرب از آغاز تا امروز، طهران: بحث.
۱۸. روح‌فر، زهرا (۲۰۰۱م). نگاهی به پارچه‌بافی دوران اسلامی. طهران: مؤسسه التراث الشفاف بالبلد.
۱۹. ستاری، حلال (۱۹۹۶م). پژوهشی در قصه اصحاب کهف. طهران: مرکز.
۲۰. ضیمران، محمد (۲۰۰۰۴م). نشانه‌شناسی هنر. طهران: قصه.
۲۱. طالب‌پور، فریه. جعفری‌راد، نجمه (۲۰۱۸م). بررسی نقوش و ریشه‌یابی آن‌ها در پته معاصر کرمان. رقم ۱. صص ۱۰۰-۸۹.
۲۲. طالبی مقدم، إله سادات (۲۰۱۶م). موری بر سوزندوزی‌های گنجینه‌ی آستان قدس رضوی. آستان هنر. صص ۸۵-۷۸.
۲۳. عطار نیشابوری، فریدالدین (۲۰۰۸م). منطق الطیر. المقدمة والتعديل والتعليق: محمدرضا شفیعی کدکنی. طهران: سخن.
۲۴. عقیقی حاتمی‌پور، میثم (۲۰۱۶م). پژوهشی بر هفت نشانه جانوری پر کاپرد در فرهنگ و هنر ایران باستان (بر أساس سه جزئی نشانه‌ها در نظریه پیرس). المؤثر الوطی الأول لدراسات علم العلامات علی مدار الفنون

الداخلية.

۲۵. فیروزمندی شیرده چینی، یحیی. وثوق بایانی، إلهام (۱۴۰۲م). نمادشناسی نقوش جانوری در هنر ساسانی. مجلة باستان‌شناسی تهران. رقم ۲۱. صص ۹۳-۱۰۸.
۲۶. فیگوئرا، دن گارسیا دی سیلوا (۱۹۸۲م). تذکرة دن گارسیا سیلوا فیگوئرا. الترجمة: غلامرضا سمیعی. طهران: نو.
۲۷. کلانتری، سرچشمہ، مسعود (۱۴۰۲م). آیکونوگرافی صور فلکی منطقه البروج. طهران. دار فرانزگ للنشر.
۲۸. کوپر، جی.سی (۱۳۰۲م). فرهنگ نماهای آیینی (کهن‌نامه‌های زبان‌شناسی). الترجمة: رقیه بهرادی. طهران: علمی.
۲۹. گرتیود، جابر (۱۹۹۱م). سمبول‌ها، کتاب اول جانوران، الترجمة: محمدرضا بقابور، طهران: دار جهان‌غا للنشر.
۳۰. گرین، میراندا جین (۲۰۰۸م). اسطوره‌های سلتی. الترجمة: عباس محبر. ط. ۳. طهران: مرکز.
۳۱. گیمن، دوشن (۱۹۹۶م). دین ایران باستان. الترجمة: رؤیا منجم. طهران: فکر روز.
۳۲. مزدآپور، شیرین. مزدآپور کتابیون (۱۷۰۲م). بازاری گل و نقش، تلاشی برای بهره از سنت ایرانی کهن در سوزندوزی. طهران: فرهنگستان هنر.
۳۳. مؤذن جامی، محمد مهدی (۱۴۰۰م)، آداب پهلوانی. طهران: قطره.
۳۴. مهرداد، بخار (۱۲۰۲م). پژوهشی در اساطیر ایران (پاره نخست و پاره دویم). ط. ۱. طهران: آگه.
۳۵. مینایی امین اموال، صغیری (۱۴۰۲م). پوشش زنان شهری قاجار از دید سفرنامه نویسان. فصلية کاخ گلستان؛ رقم ۶. صص ۲۸-۳۱.
۳۶. ناصری‌فر، محمد (۱۴۰۰م). سنجنگاره‌های ایران (نمادهای اندیشه نگار). ط. ۱. خمین: خمین.
۳۷. ناجو، عباس. فروزانی، سید مهدی (۱۳۰۲م). مطالعه نمادشناسانه و تطبیقی عناصر نقوش منسوجات ساسانی و صفوي. فصلية هنر علم و فرهنگ. رقم ۱. صص ۲۱-۴۲.
۳۸. نظری، امیر. زکریایی، ایمان. سراوردی، مهرنوش (۱۴۰۲م). مطالعه تطبیقی نقوش سفالینه‌های کلپورگان با نقوش سوزندوزی بلوج. نصف سنتی مطالعات تطبیقی هنر الحکمة. رقم ۸. صص ۳۱-۴۷.
۳۹. نمیرانیان، پروا (۱۲۰۲م). پوشش زنان زرتشتی. شهریه فرهنگ‌الدینیه والاجتماعیه والأدیة والعلمیة. رقم ۴۵۳. صص ۸-۱۲.
۴۰. هیلنر، جان (۱۴۰۲م). شناخت اساطیر ایران. الترجمة: راهله آموزگار واحد تفضلی، ط ۱۶، ۱، طهران: چشمی.

## References:

- [1] Aghighi Hatamipoor, M., (2016). ‘A Study on Seven Animal Symbols Widely Used in the Culture and Art of Ancient Iran (Based on the Three-

component System of Signs in Pierce's Theory)'. 1st National Conference on Symbolism in Iranian Art with a Focus on Indigenous Arts.

- [2] Atar Neyshaboori, F., (2008). *The Logic of the Bird*. Introduction, correction and comments by Mohammad Reza,Shafiee Kadkani. Tehran: Sokhan.
- [3] Azadvari, M., (2008). 'Embroidery Patterns of Zoroastrian Women's Clothing', *Quarterly Journal of Museums*. No. 29, Pp. 54-59.
- [4] Bahmani, P., (2010).*The Evolution of the Pattern and Symbol in Traditional Iranian Arts*. Collector by Elyas Safariyan. Tehran: Daneshgah Payam-e-Noor (Department of Arts, Faculty of Art and Media).
- [5] Balami, A.A., (1974). *History of Bal'ami*.Translated by TarikhTabari. Compiled by AbooJafar Mohammad Ibn Jarir,Tabari. Corrected by MohammadTaghi,Bahar. Tried by Mohammad Parvin, Gonabadi. Tehran: Zavar.
- [6] Cooper, J.C., (2013). *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*. Translated by Roghayeh. Behzadi. Tehran: Elmi.
- [7] Dadegi, F., (2011). (*Bondahesh*)Collector by Mehrdad Bahar. Tehran: Toos.
- [8] De Beaucorps, M., (2012). *Les symboles vivants*. Tanslrated by Jalal,Satari. Tehran:Markaz.
- [9] Dehkhoda, A.A., (1951). *Dehkhoda Dictionary*. Vol. 29,Tehran: EntesharatDanashgahTehran.
- [10] Dehkhoda, A.A., (1986). *Dictionary*. Tehran: Tehran University Publication.
- [11] Delavaleh, P., (1991). *Travelogue of Pietro Delavalle*.Tanslrated by Shojaodin ,Shafa. Tehran: ElmiFarhangi.
- [12] Delavar Neghabi, V. & Sheykhi, A.R., (2018). 'Analysis of Khorasan Needlework Curtains in the Contemporary Period from the Perspective of Art Anthropology'. Bi-Quarterly *Journal of Islamic Art Studies*. No. 31, Pp. 36-56.
- [13] Doostkhah, J., (1996). *Avesta is the Oldest Iranian Songs and Texts*. Vol. 2,Tehran: Morvarid.
- [14] Esfandiyari, S., (1991). *A View on the Process of Needlework in Iran*. Tehran: Saba.
- [15] EzadParast, Z., (2006). 'Lotus Plant to Islamic and Khatai,' *Rahpooyeh Art*. No. 1, Pp. 58-61.
- [16] Figueroa,G.S., (1984). *Travelogue of García de Silva Figueroa*.Tanslrated by GholamRezaSamiee. Tehran: No.
- [17] Firoozmandi Shireh Jini, B. & Vosoogh Babaee, E., (2014). 'Symbolism of Animal Motifs in Sassanid Art', *Journal of Archeology*. No. 21, Pp.93-108.
- [18] Gertrude, J., (1991). *Symbols The First Book of Animals*.Translated by

- Mohammad Reza ,Baghpoor. Tehran: NashrJahanNama.
- [19] Green, M.J., (2008). *Celticmyths*.Tanslrated by Roya. Monajem. Tehran: FekrRooz.
- [20] Guillemin, D., (1996). *The Religion of Ancient Iran*. Translated by Roya. Monajem. Tehran: FekrRooz.
- [21] Hinnell, J.R., (2014). *Persionmythology*. Translated by Jaleh. Amoozagar & Ahmad. Tafazoli. Tehran: Cheshmeh.
- [22] Kalantari Sarcheshmeh, M., (2014). *Iconography of the Constellations of the Zodiac*.Tehran: EntesharatFaraRang.
- [23] Khamooshi, Z., (2008). ‘Evolution of the Use of Decoration in Baluch and Turkmen Embroidery in a Traditional and Modern Way’, Bi-Quarterly *Journal of Islamic Art Studies*. No. 9, Pp. 36-56.
- [24] Mazdapoor,Sh & Mazdapoor, K., (2017). *Flower Arrangement and the Pattern of an Attempt to Benefit from the Ancient Iranian Tradition in Needlework*. Tehran: FarhangestanHonar.
- [25] Mehrdad, B., (2012). *Research in Iranianmythology (parts one and two)*.Tehran: Agah.
- [26] Minaee Amin Amval, S., (2014). ‘Qajar Urban Women's Clothing from the Perspective of Travelogue’,. *Golestan Palace Quarterly*. No. 6, Pp. 28-31.
- [27] MoazenJami, M.M., (2000). *Athleticsetiquette*. Tehran: Ghatreh.
- [28] Namjoo, A & Foroozani, M., (2013). ‘Symbolic and Comparative Study of the Elements of Sassanid and Safavid Textile Designs’ , *Journal of Art, Science and Culture*. No. 1, Pp. 21-42.
- [29] Naseri Fard, M., (2009). *Iranianlithographs (Symbols of the Thinker)*.Khomeyn: Khomeyn.
- [30] Namiraniyan, P., (2012). ‘Zoroastrian Women's Clothing’ , *Farvahar Religious, Social, Literary and Scientific Monthly*. No. 453, Pp. 8-12.
- [31] Nazari, A. & Zakariyae Kermani, E. & Saravordi, M., (2014). ‘Comparative Study of Kalpurgan Pottery Patterns with Baloch Needlework Motifs’ , Two Quarterly *Journal of Comparative Art Studies*. No. 8, Pp. 31-47.
- [32] Oshidari, J., (2015). *Mazdisna Encyclopedia (Descriptive Dictionary of Zoroastrianism)*.Tehran: Markaz.
- [33] PoorDavood, E., (1990). *Ancient Iranian Culture*.Tehran: Institute of Cultural Research and Studies (Soroosh).
- [34] Razi, H., (2002). *The Ritual of Mehr, the History of the Mysterious Mithraic Religion in the East and the West from the beginning until Today*.Tehran: Bahjat.
- [35] RoohFar, Z., (2001).*A look at the Weaving of the Islamic Period*.Tehran: Cultural Heritage Organization.

- [36] Satari, J., (1996). *Research in the Story of the Companions of the Cave*.Tehran: Markaz.
- [37] TalebPoor, F. &JafariRad, N., (2018). *Investigation of Motifs and their Roots in Contemporary Pete of Kerman*. No. 1, Pp. 89-100.
- [38] Talebi Moghadam, E., (2016). ‘An Overview of Needlework of Astan Quds Razavi Treasure’, *Art Threshold*. Pp. 78-85.
- [39] Zabah, E & Hatam,Gh. A., (2013). ‘An Inquiry into the Concepts of Needlework Motifs of the Turkomans of Gonbad Kavous’, *Negreh Scientific Research Quarterly*. No. 28, Pp. 69-77.
- [40]Zeymaran, M., (2004). *Semiotics of Art*. Tehran: Gheseh.

## An Inquiry into the Visual and Semantic Structure of Zoroastrian Embroidery Motifs

Atefeh Aladeh<sup>1</sup>, Fahimeh Zarezadeh<sup>2\*</sup>

1. MA Student, Faculty of Art& Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

2. Assistant Prof., Department of Islamic Art, Faculty of Art & Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran.

### Abstract

A type of needlework known as Zoroastrian embroidery (*Zartoshti-douzi*) was common as decorative art in ancient Iran. The art of ornamenting women's clothing with patterns arranged in a coherent visual and aesthetic way prompts following question: Which visual and semantic structures were allowed to be sewn as Zoroastrian embroidery motifs onto women's dresses? The inquiry is particularly highlighted since they were seen as the most striking cultural symbols in the ethnic garment of the time, bearing the grave responsibility of preservation and continuation of Zoroastrian women's identity throughout the historical period of Islamic Iran. Accordingly, the present study attempts to conduct a formal and thematic analysis and decode these motifs. Such studies can provide a deeper insight into the dominant artistic sphere, and the resulting knowledge will serve a reliable reference for understanding other Iranian ornamental needlework in garment design. Data analysis shows that motifs were taken from natural, floral, and animal elements, which, in ancient Iranian culture and belief, carried symbolic values and meanings as eternity and immortality, recreation, thriving and growth, enlightenment, exuberance and dynamism, wisdom, blessings, and fertility. These concepts were regarded as realizations of women's wishes, desires, and ideal aspirations, and were sewn onto pieces of clothing one way or another in accordance with their extent of sacredness. Visually speaking, they were used in a variety of forms from realistic to abstract, and manifested colorful imagery using different sewing styles and silk threads.

**Keywords:** Motif; Zoroastrian Embroidery; Clothing; Concept; Women.

\*Corresponding Author's E-mail: f.zarezadeh@modares.ac.ir

## جستاری در ساختار صوری و معنایی نقوش زرتشتی دوزی ایران

عاطفه آلاده<sup>\*</sup>، فهیمه زارع زاده<sup>#</sup>

۱- دانش آموخته کارشناسی ارشد، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

۲- استادیار گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

### چکیده:

در میان هنرهای تزئینی ایران باستان، گونه‌ای سوزن دوزی، با عنوان زرتشتی دوزی رواج داشت. هنری افروزنی بر پنهان لباس زنان که با دربرداشتن نقوشی در یک ساختار منسجم بصری و زیبایی‌شناسانه چنین سوالی را به ذهن متیاب می‌سازد: نقوش زرتشتی دوزی با چه ساختار صوری و معنایی امکان دوخت و دوز بر روی لباس زنان را داشتند؟ چنان‌که به مثابه بازترین نشان‌های فرهنگی در آداب پوششی آن اوان به شمار می‌آمدند و نیز عهده‌دار مهم و برجسته‌ای در نگهداری و استمرار دهی به هویت زنان زرتشتی در طول حیات تاریخی ایران اسلامی بودند. بر این اساس، پژوهش حاضر سعی دارد تا این نقوش را رمزگشایی فرمی و محتوایی نماید. زیرا مطالعات در این حوزه، تصور واضح‌تری از سپهر هنری مسلط بر آن‌ها را ارائه داده و شناخت حاصله به منزله مرجعی موثق جهت ادراک سایر دوخت‌های زینتی ایران در عرصه طراحی لباس خواهد بود. تحلیل داده‌ها نشان می‌دهند نقوش از عناصر طبیعی، گیاهی و جانوری اخذ می‌گردیدند که در نظام اعتقادی - فرهنگی ایران باستان، دارای ارزش‌ها و معانی نمادینی همچون جاودانگی و نامیرایی، بازآفرینی، بالیدن و رویش، روشنگری، نشاط و پویایی، خرد و دانش و برکت و حاصلخیزی بودند. این معانی که در حقیقت زنان آن را عینیت‌بخش خواسته‌ها، آمال و آرزوهای آرمانی خویش می‌پنداشتند؛ بنا به میزان محتوای تقدیسی‌شان در هر تکه از لباس به احیاء گوناگون دوخته شده و به لحاظ تجسمی نیز در گستره‌ای از فرم‌های واقع‌گرایانه تا انتزاعی به کار برد شده، بنا به نحوه دوخت رودوزی با نخ‌های ابریشمی الوان متجلی می‌ساختند.

واژه‌های کلیدی: نقش، زرتشتی دوزی، لباس، معنا و مفهوم، زنان